

Taula, quaderns de pensament

núm. 38, 2004

Pàg. 291 - 298

ESTÉTICA Y AUTONOMÍA: DE ADORNO A BLANCHOT

Begonya Sáez Tajafuerce

RESUMEN: Determinar la significación de la autonomía para la estética es el propósito de Adorno en la *Teoría estética* y también el de Blanchot en *El espacio literario*. Sin embargo, mientras Adorno centra el planteamiento en la obra de arte, Blanchot pone el acento en la experiencia de la obra de arte, tanto en lo que hace a la recepción cuanto, en igual medida, a la creación. El objetivo del artículo es reflexionar acerca de los presupuestos teóricos que justifican dicha diferencia así como de las consecuencias que ésta implica para la comprensión del fenómeno artístico, en particular en el ámbito literario. Para ello, de un lado se discutirá en qué sentido cabe concebir la obra de arte en términos de comunicación y, de otro, se ensayará la delimitación de un espacio propio de la experiencia estética.

ABSTRACT: To determine the signification of autonomy within the realm of aesthetics seems to be Adorno's purpose in his *Theory of Aesthetics* as well as Blanchot's in *The Literary Space*. However, whereas Adorno centres the discussion on the work of art, Blanchot stresses the experience of artworks and from a double perspective, that is, reception and creation. The aim of this article is to reflect upon the theoretical presuppositions that explain and even justify such difference and also upon the consequences therein implied for art phenomena, especially in literature. In order to bring forward the main arguments for the discussion, I shall consider in the first place in what sense works of art might be conceived of in terms of communication and, in the second place, to what extent is it possible to draw a space for aesthetic experience.

La categoría ética de la autonomía se inserta en la discusión acerca del arte por mediación de Kant al referirse al sujeto de la experiencia estética. Ya entonces se pone de manifiesto no sólo la relación entre sendos ámbitos filosóficos, la ética y la estética, sino también que ésa es una relación necesariamente tensa. El asunto aquí planteado no es otro que dicha tensión o bien hacia dónde lleva la ética, en virtud de la categoría de la autonomía, entendida, claro está, como autonomía del arte, a la estética. Para tratarlo, me serviré de dos obras del panorama filosófico contemporáneo, a las cuales informa la pregunta acerca del lugar correspondiente a la autonomía en el ámbito de la estética. Se trata de la *Teoría estética* de Adorno y *El espacio literario* de Blanchot. Salvando las distancias, ambos comparten el propósito de discernir, siempre con respecto al fenómeno artístico, «la esfera estética de la empírica» (Adorno, 1986: 22) o lo estético de lo no estético, es decir, aquello que es propio del arte de aquello que no lo es por ser propio del mundo. Sin embargo, mientras que Adorno centra el planteamiento en la obra de arte,

Blanchot pone el acento en la experiencia de la obra de arte, tanto en lo que hace a la recepción cuanto, en igual medida, a la creación.

El objetivo de éste artículo es, en primer lugar, reflexionar acerca de los presupuestos teóricos que justifican la diferencia de planteamiento que acabo de explicitar. Para ello será preciso examinar en qué sentido cabe atribuir a la obra de arte y, por añadidura, a la experiencia estética, un potencial comunicativo. En segundo lugar, se trata aquí de considerar qué implica aquella diferencia de enfoque, dada al enfatizar o la obra de arte o la experiencia estética, para la comprensión del fenómeno artístico, que, por ser autónomo inaugura un espacio propio desde donde es preciso delimitar, siempre de nuevo, el mundo que, a pesar suyo, lo acoge. Precisamente en este límite conviven la ética y la estética no sin sufrimiento.

I

La propuesta de Adorno a la hora de abordar la pregunta acerca de la autonomía del arte desde la perspectiva de la obra se enfrenta ya en sus principios de un lado a Kant y a la estética idealista y, del otro, a Gadamer y a la hermenéutica.

La objeción contra el primero se basa en que, en la *Crítica del juicio*, la pregunta por la autonomía recae sobre el sujeto, quien emite el juicio estético. Sólo el yo es soberano porque Kant, explica Adorno, «percibe heteronomía en todo lo que no sea absolutamente propio del sujeto» (Adorno, 1986: 23) y señala que, por ende «sólo existe propiamente la obra de arte en relación con quien la contempla o con quien la produce» (Adorno, 1986: 22).

Por lo que a Gadamer y a la hermenéutica respecta, el reparo de Adorno no concierne la pareja conceptual sujeto/objeto estéticos, pues en el planteamiento hermenéutico Gadamer dirige la atención hacia la obra de arte, sino al hecho de que no se atiende al problema de la autonomía. La indiferencia para con la autonomía del arte justifica la mirada desde la que se articula el análisis hermenéutico, que es no sólo sesgada, pues se fija en el contenido de la obra desdeñando la forma, sino sobre todo instrumental, ya que con ella se somete a la obra a una lógica que le es ajena, a saber, la lógica del mundo.

He aquí la suposición, de orden ontológico, que justifica el propósito de Adorno —así como el de Blanchot— de hallar el lugar de la autonomía en el arte, de dotar, en fin, al arte de autonomía, a saber: que arte y mundo se determinan mutuamente. Pero éste es también el supuesto de la hermenéutica. Sin embargo, para la hermenéutica, que el arte y el mundo se determinan mutuamente significa que comparten un único lenguaje y que, en consecuencia, se rigen por una misma lógica, afin a la racionalidad de los fines, propia del discurso y quehacer del positivismo científico. La historia del arte rebosa de ejemplos de esa relación siempre utilitaria, reflejada en la fórmula *cui bono* (cfr. Adorno, 1986: 161), que Adorno denuncia en favor de la autonomía de la obra de arte. Ahora bien, no se trata para éste —como tampoco para Blanchot— de menoscabar la relación entre el arte y el mundo hasta el punto de desproveer al arte de toda lógica, convirtiéndolo en una suerte de fuero de lo irracional,¹ ni tampoco de fundar en el arte un nuevo mundo, por más

¹ Adorno reivindica la racionalidad en y del arte con una claridad meridiana: «La racionalidad de las obras de arte es la condición de su carácter enigmático mucho más que su irracionalidad» (Adorno, 1986: 161).

que toda obra de arte «niegue el mundo de las cosas» (Adorno, 1986: 161). Y no se trata de eso porque, entre otras razones, para Adorno la obra de arte es a la vez espíritu y mimesis, es decir, creación y recreación de la realidad, también histórica, y porque el primero precisa de la segunda para eclosionar.² Se trata, sin embargo, de observar la lógica propia del arte y nada es más ajeno al programa hermenéutico.

La oposición de Adorno a este programa se revela contundente en las primeras líneas del capítulo que dedica en su *Teoría estética* al carácter enigmático de las obras de arte: «La estética no ha de entender las obras de arte como objetos hermenéuticos; tendría que entender más bien, en el estado actual, su imposibilidad de ser entendidas» (Adorno, 1986: 159). Las obras no se prestan a entendimiento porque no radica en ellas un sentido susceptible de ser percibido —y es necesario añadir: sin más. Las obras, precisa Adorno, encierran un sentido que guardan cual secreto bajo llave. Como enigmas, «dicen y a la vez ocultan» (Adorno, 1986: 162), cifran. El sentido no se manifiesta de manera inmediata, es decir, no se manifiesta en la experiencia estética, pero de ahí no se sigue que las obras carezcan de sentido —no son, recordemos, ilógicas. Lo que ocurre es que éstas «desmienten lo que sin embargo pretenden ser» (Adorno, 1986: 170), es decir, desmienten el sentido que encierran y por eso éste se quiebra y no se manifiesta sin más como afirma la hermenéutica. Antes al contrario, el sentido es cuestionado en la experiencia estética que es, entonces, experiencia inmediata del sin sentido o, cuando menos, de la suspensión del sentido establecido o convencional. De ahí que la experiencia estética sea en Adorno básicamente negativa, pues lejos de resultar placentera, procura perplejidad, contrariedad y, en fin, sufrimiento. Y sólo como sufrimiento es autónoma: «La experiencia artística sólo es autónoma cuando rechaza el paladeo y el goce» (Adorno, 1986: 24). Sin embargo, es cierto que para Adorno cabe la posibilidad de rehacer el sentido de la obra de arte, de hallar su «contenido de verdad» (Adorno, 1986: 171). Pero eso requiere «reflexión filosófica», la cual justifica por ende la estética (*idem*). Sólo en virtud de la mediación cabe reconstruir el sentido y sólo entonces, dicho sea de paso, es la experiencia de la obra fuente de placer. La tarea de la estética consiste, así, pues, en «reconstruir [internamente] los rasgos de una obra de arte de acuerdo con su propia estructura» (Adorno, 1986: 162).

Luego frente a Gadamer, Adorno postula de un lado la autonomía de la obra de arte, es decir, que el arte tiene una lógica propia que no sólo no se pliega a la lógica del mundo, sino que la pone en entredicho y, del otro, que dicha autonomía reside en la forma de la obra y no en su contenido, porque la verdad de la obra de arte, insiste, radica en la forma, en su «estructura».

Queda claro en qué sentido la obra de arte no es en la visión de Adorno objeto de comprensión pero está todavía por ver si de ello se sigue que no sea tampoco objeto de comunicación. Valga aclarar que por comunicación se entiende aquí el proceso que da lugar a la transmisión o intercambio de información, de ideas, de impresiones, de sentimientos, etc.. Se presupone de igual modo que dicho proceso tiene una incidencia en el

² A este respecto escribe Adorno «La mimesis en arte es lo anterior, lo contrario al espíritu y, a la vez, el lugar en que éste se inflama. El espíritu es el principio de construcción de las obras de arte, pero sólo satisface a su propia finalidad cuando brota de lo que hay que construir, de los impulsos miméticos y se funde con ellos en lugar de serles dictado de forma soberana» (Adorno, 1986: 160).

mundo, que lo afecta y lo modifica, pues se trata de una acción más en el vasto curso de acciones que lo conforman. Visto así, la obra de arte, aun siendo enigmática, suscita la comunicación. Y ello no sólo por lo que dice, pues, aunque sea oblicuamente, el arte dice al mundo a pesar de ambos por más que su propósito no sea decir nada o, mejor, por más que se esfuerce en desdecir. La obra de arte suscita la comunicación también y sobre todo por lo que hace, pues el arte promete, por más que su promesa, como el sentido, se quiebre;³ por más que el arte se desdiga y por fuerza acabe eludiendo el compromiso al que aludió,⁴ el arte comunica. Las obras de arte, precisamente porque desmienten y mienten, obligan la reconstrucción del sentido en y del mundo. Son, pues, praxis en el sentido tradicional del término, a saber, acciones que transforman la sociedad aunque en ello no tengan su fin: «El arte no es sólo pionero de una praxis mejor que la dominante hasta hoy, sino igualmente la crítica de la praxis como dominio de la brutal autoconservación en medio de lo establecido y a causa de ello» (Adorno, 1986: 24). Ahora bien, las obras de arte no son para Adorno «formas de comportamiento» sin más, es decir, no son equiparables a cualquier otra forma de comportamiento, ya que, si bien constituyen una praxis, sólo es «como interrupción de la praxis inmediata, y por ello como algo práctico en sí mismo [es decir, no con una finalidad ajena a ellas mismas], al estar resistiendo a la participación activa» (Adorno, 1986: 24).

Es, pues, ahí donde la estética roza la ética, que es, por lo demás, donde la teoría estética roza la teoría crítica, donde se pone de manifiesto la tensión —léase también irresolución u oscilación, o incluso *aporía*, que subyace a la concepción del arte en Adorno y, por extensión, a la de la autonomía. El arte es autónomo como acción que es pasión, como *epoché* abismal, y lo es sólo así porque sólo así permanece en el lugar que en exclusiva le corresponde, irreductible, allí, a la lógica del mundo. Abocado al abismo encontramos a Blanchot.

II

De la completa incisión en la negatividad adorniana, emerge para nosotros la propuesta de Blanchot. Éste acomete la pregunta acerca de la autonomía del arte con respecto a la experiencia estética tras dar por supuesto, de un lado, que la obra, siempre literaria y siempre contemporánea en su planteamiento, no dice nada puesto que sólo «es. Lo único que dice es eso: que es. Y nada más. Fuera de eso no es nada. Quien quiere hacerle expresar algo más, no encuentra nada; encuentra que no expresa nada.» (Blanchot, 1992: 16). La obra es testimonio de sí misma y, por tanto, del ser del arte. Pero lo es manteniéndose ajena al lenguaje «real» y, por tanto, al sentido en general: «La palabra poética no se opone entonces sólo al lenguaje ordinario, sino también al lenguaje del pensamiento.⁵ En esta palabra ya no somos remitidos al mundo, ni al mundo como abrigo, ni al mundo como fines. En ella el mundo retrocede y los fines desaparecen; el

³ «El arte es promesa de felicidad pero promesa quebrada» (Adorno, 1986: 180).

⁴ «El enigma es precisamente el hecho de que dicha promesa de felicidad pueda ser un engaño» (Adorno, 1986: 171).

⁵ CHRISTOPH MENKE hace notar en *La soberanía del arte*, Derrida reprocha a Adorno que éste no lleve la lógica de la negatividad hasta sus últimas consecuencias en la teoría estética y la limite al «dominio de la estética», no aplicándola a «discursos no estéticos» (Menke, 1997:189, 193).

mundo se calla» (Blanchot 1992: 35). Es decir, que la obra de arte se sustrae radicalmente a la comprensión, que no es en absoluto cosa suya, pues la relación entre arte y mundo es aquí sólo negativa, nunca dialéctica.⁶ De ahí la que la obra esté esencialmente sola en el mundo (cfr. Blanchot, 1992: 15 *et passim*), aislada en él.

De otro lado, sin embargo, Blanchot postula que a la obra, aun siendo «solitaria», no «le falt[a] lector» pues no «permane[ce] incomunicable» (Blanchot, 1992: 16). Aun estando aislada, o quizás debido a ello, la obra de arte no rehuye el trato con el mundo. Es decir, que la obra de arte es objeto de experiencia y, así, en esa experiencia, objeto de comunicación. Ahora bien, «[e]sta es la experiencia del arte. El arte como imagen, como palabra y como ritmo indica la proximidad amenazante de un afuera vago y vacío, existencia neutra, nula, sin límite, sórdida ausencia, asfixiante condensación donde, sin cesar, el ser se perpetúa en forma de nada» (Blanchot, 1992: 232). Pareciera como si en la experiencia estética se anunciara el fin del mundo y, en consecuencia, el fin de la relación entre el arte y el mundo. Pero hemos visto cómo Blanchot tampoco renuncia a esta relación porque entiende que la obra comunica. No obstante, arte y mundo conviven en tensión, pues el primero pone radicalmente en entredicho al segundo.

¿Cuáles son los elementos determinantes de la experiencia estética concebida como experiencia de comunicación? Son los sujetos involucrados en la obra, es decir, su creador y su receptor. Ellos son sujetos del arte por estar sujetos a la obra de arte. En concreto, en lo que atañe a la tarea del creador o escritor, Blanchot explica que éste, tras verse obligado por la obra a dejar de ser «Yo» para ser «Él» y, así, «convertido en nadie» (Blanchot, 1992: 22), adopta un habla impersonal, la voz de «lo neutro»,⁷ es decir, de lo que no es uno ni otro (*ne-uter*), de quien es nadie pudiendo ser cualquiera. De este modo, renunciando por completo a su identidad y, así también, a su lenguaje, el escritor acaba perteneciendo al lenguaje propio de la obra, «a un lenguaje que nadie habla, que no se dirige a nadie, que no tiene centro, que no revela nada» (Blanchot, 1992: 20).⁸ ¿Quiere decir esto que, a pesar de lo afirmado con anterioridad, la obra es ajena a la comunicación? Si la obra no dice nada a nadie, ¿cómo es posible comprenderla en un contexto pragmático? Lo que implica la cita anterior concierne a la intención que el escritor pudiera imprimir en la obra de arte y no a lo que *de facto* sucede en la experiencia estética. La obra está sita en un contexto pragmático, comunica, pero no está en las manos del escritor definir ese contexto. Es por eso que: «[e]scribir ... es retirar el lenguaje del curso del mundo, despojarlo de lo que hace de él un poder por el cual, si hablo, es el mundo que se habla» (*ibidem*). Esto significa la relación del arte con el mundo, la misma que suscita la pregunta acerca de la autonomía del arte, se tensa ya en su génesis, es decir, en el proceso creativo. Si la obra es autónoma no es en calidad de producto, es decir, como resultado final de dicho proceso e indiferente a él. Desde el punto de vista de la creación literaria, la obra es autónoma porque el escritor no es ni origen ni causa de la obra de arte, es decir, no es su principio —pues no hay principio en el arte, sino que es sólo

⁶ Se diría que el arte tiene para Blanchot un carácter fundacional que Adorno, mediante el concepto de mimesis o recreación de la realidad, evitaba atribuirle. Recordemos que, para éste, no se trata de fundar en el arte un nuevo mundo o un mundo aparte del mundo.

⁷ Acerca de la voz narrativa con relación a la «tercera persona» así como a «lo neutro», véase el capítulo XIV en *El diálogo inconcluso*.

⁸ De ahí que el escritor se vea expuesto a la soledad esencial en que reside la obra.

su ocasión. La obra aprovecha la oportunidad que el escritor le brinda de instalarse en la corriente del singular lenguaje poético hasta dar con el lector.

Para asegurar la autonomía del arte en la experiencia estética, Blanchot hace extensiva su concepción de la creación, incondicional, a la recepción. En este sentido, escribe: «leer, ver y oír la obra de arte exige más ignorancia que saber, exige ... un don que no está dado por anticipado, que cada vez hay que recibir, adquirir y perder en el olvido de sí mismo» (Blanchot, 1992: 180). Así como el escritor renuncia a su identidad y con ella a su lenguaje, el lector renuncia a sus conocimientos. Asume la obra tal cual es, sin prejuicios y sin exigencias, es decir, como «afirmación de que es, y nada más» (Blanchot, 1992: 182). Sólo entonces puede la lectura procurar vida propia a la obra; sólo entonces consiente su autonomía. Desde el punto de vista de la recepción, la obra literaria es autónoma porque el lector, al igual que lo fuera el escritor, sólo es ocasión de la obra. Que la obra encuentre un lector y que, por tanto, comunique, no conlleva, como ya se ha dicho, que manifieste sentido ni verdad alguna pues la obra no es en ningún caso objeto hermenéutico para Blanchot. Pero sí conlleva, en cambio, una «apertura». Si el escritor era ocasión de la inserción de la obra en la corriente del lenguaje poético, el lector, o la lectura, lo es de esa apertura hacia «un mundo donde todo tiene más o menos sentido ... a un espacio en el cual, propiamente hablando, nada tiene todavía sentido, y hacia el que, sin embargo, todo aquello que tiene sentido remonta como hacia su origen» (Blanchot, 1992: 183). En la experiencia de la literatura, escritor y lector cohabitan ese espacio ajeno al mundo que funda, gracias a ellos, la obra en sí misma.

Así, pues, a diferencia de lo planteado por Adorno, la autonomía del arte pende de la experiencia de la obra: se promueve en la creación y se perpetúa en la recepción.

III

Cabe retomar ahora, siempre a tenor de lo expuesto respecto de Adorno y Blanchot, dos cuestiones que desde el inicio han estado en el trasfondo de los párrafos precedentes. En primer lugar, la comprensión del fenómeno artístico que, siendo autónomo, inaugura un espacio propio que obliga la re-configuración de la relación entre el arte y el mundo. En segundo lugar, la comprensión de la tensión que, por ser autónomo el arte, se genera entre la estética y la ética.

¿Qué significa que el arte inaugura un espacio propio? Y ¿de qué espacio se trata? Con Adorno se nos hace difícil satisfacer estas preguntas. Por el contrario, el texto de Blanchot se muestra a este fin más fértil, pues en él se inquiera acerca de adónde «nos conduce el arte». A ello se responde que el arte nos conduce a un «espacio antes del mundo, antes del comienzo» (Blanchot, 1992: 233), luego «radicalmente exterior» (Blanchot, 1996: 593). De ahí que el espacio adonde nos conduce el arte, su espacio propio, reciba asimismo el nombre del «afuera» que, sin embargo, por medio de la obra se adentra en el mundo para suscitar en él una suerte de vacío esencial que ha de ser un vacío de significación.⁹ El arte nos obliga a tomar distancia con respecto del mundo, nos despoja de él, nos sume en una enajenación total, nos expropia de todo lo habido y por

⁹ La obra de arte impone ese vacío de significación a fin de propiciar una experiencia límite, es decir, de los límites del lenguaje, que es la experiencia estética. Sin embargo, el vacío no media entre el arte y el mundo, sino que es, insisto, propio del arte.

haber. El arte pone el mundo en entredicho porque en la experiencia del arte el mundo deja de tener crédito, es decir, deja de ser verdadero su sentido. En realidad, ésta es la descripción de lo que acontece al escritor y al lector de la obra de arte literaria de acuerdo a lo explicado con anterioridad. Ellos dejan de ser ellos para ser nadie, lo que es cualquiera en la experiencia del arte. Por eso es ése también el espacio de «lo neutro», puesto que es el espacio propio de la tercera persona, descrita ya en lo anterior como sujeto del habla impersonal (Blanchot, 1996: 587). Se trata de un espacio creado por y dirigido a nadie en particular sino por y a alguien indeterminado.¹⁰ De ahí que el espacio propio del arte sea un lugar que no se halla en ninguna parte, de no ser en la experiencia del arte; un *atopos* que la obra acoge y en cuyo seno se afianza en su ser autónomo.

Luego el espacio propio que el arte inaugura es un espacio de indefinición. Esto significa que el mundo no permite ya ser definido tras la experiencia del arte. No es sólo que su sentido deje de ser verdadero, sino que éste no permite ya ser fijado. No se trata de que la obra de arte concebida como praxis suspenda puntualmente la praxis ordinaria, como en Adorno; se trata con Blanchot de una suspensión indefinida. De ahí que la experiencia del arte sea una «experiencia original» (Blanchot, 1992: 223 *et passim*) a la que escritor y lector se entregan, como se vio, sin condiciones. En ella se arriesga el propio ser por mor de la indeterminación absoluta. Nada sobrevive a la experiencia del arte autónomo, que es la experiencia del desastre. Lo que se vive, pues, en la experiencia estética, es la *epoché* que ocasiona la obra de arte según Adorno llevada a sus últimas consecuencias y en virtud de la cual nada queda en pie porque todo se tambalea. Precisamente esta reflexión da lugar a recuperar la cuestión acerca de la tensión que, por ser autónomo el arte, se genera entre la estética y la ética, aunque sólo sea para plantearla y sin ánimo de resolverla.

Parece probado que la autonomía pone en movimiento el arte y este movimiento repercute el mundo. Por ser autónomo y por serlo su experiencia, el arte se enfrenta al mundo y asume un riesgo que resulta ser doble: perderse a sí mismo en el mundo, o perder el mundo afianzándose a sí mismo. Agarrado a su autonomía, el arte oscila. Consecuencia de ello es, precisamente, el tambaleo del mundo. Propongo aprovechar esta imagen a fin de comprender poco más que los términos de la relación que el concepto de autonomía propicia entre la estética y la ética. Pues así como la autonomía pone en movimiento al arte y, así, al mundo, aquella empuja obviamente a la estética hacia la ética, que se resiente del embate. En su caso, por atesorar la autonomía, la estética corre el riesgo, también doble, de diluirse en la ética o de alejarse de ésta. La estética oscila y en ese movimiento se pone de manifiesto la indefectible necesidad de conferir en ese ámbito un sentido propio a la autonomía. Sin la definición en clave estética de la autonomía no será posible, ni tal vez legítimo, abordar la significación ni de la obra de arte ni de la experiencia estética contemporáneas. No lo es cuando menos para Adorno ni tampoco para Blanchot.

¹⁰ Es preciso aclarar que Blanchot concibe este espacio como uno que la obra abre en sí en virtud de la experiencia estética. Y, en ésta, es una distancia que no se da con relación a la obra, como era el caso en Adorno gracias a la reflexión filosófica, sino en la obra, pues la constituye.

Bibliografía

ADORNO, TH. W. (1986): *Teoría estética*, Taurus, Madrid.

BLANCHOT, M. (1992): *El espacio literario*, Paidós, Barcelona.

BLANCHOT, M. (1996): *El diálogo inconcluso*, Monte Avila Editores Latinoamericana, Caracas.

MENKE, Christoph (1997): *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*, Visor, Madrid.